

TEXTE ZUR KUNST

XD 388 - M. 2001

März 2001 11. Jahrgang Heft 41-44
DM 25,- öS 195,- sfr 25,-
D 10572 F

AUS STELL UN GEN

Vom Display zur Animation

Steven C. Dubin
Interview mit **Irit Rogoff**
Tom Holert
Richard Phillips
Jack Goldstein
Klaus Ronneberger
und **Vassilis Tsianos**

UB - Köln 03 01
281

UB - Köln 12 01
5

INHALT

- 31 **PAST CARING. AUSSTELLUNGSMODELLE ZWISCHEN DISPLAY UND ANIMATION**
CLEMENS KRÜMMEL
- 42 **SUBJEKTLOS IM MEMBERS' ROOM**
EIN INTERVIEW MIT IRIT ROGOFF VON CLEMENS KRÜMMEL
- 49 **SELBSTREFLEXIVE AUTORSYSTEME**
SUSANNE LEEB
- 57 **MIKRO-ÖKONOMIE DER GESCHICHTE. DAS UNAUSSTELLBARE en miniature**
TOM HOLERT
- 69 **MUSEEN ALS UMKÄMPFTE ORTE**
STEVEN C. DUBIN
- 77 **„FÜR DIESES HAPPENING VERLANGE ICH NICHTS,
 ABER DAS NÄCHSTE WIRD EUCH 100.000 DOLLAR KOSTEN!“**
SABETH BUCHMANN
- 93 **ABSCHIED VON DER POSTMODERNEN KULTURGESELLSCHAFT.
 NACHLESE ZUR „LEITKULTUR“-DEBATTE**
KLAUS RONNEBERGER UND VASSILIS TSIANOS
- 98 **SHOW GIRLS**
ISABELLE GRAW
- BAULÄRM** 106 **DAS LÄCHELN DER GRASNARBE**
OLIVER ELSEER über das Buch „Berlin – Stadt ohne Form“ von Philipp Oswald und
 Rudolf Stegers
- JUSTIFY MY LOVE** 110 **AUSSTELLUNGEN IN PARIS, BERLIN, LJUBLJANA, WIEN**
CHRISTIAN CAUJOLLE Diesseits des Lustprinzips
IGOR ŠPANJOL Gertrude Stein auf Reisen
JOSEF STRAU Spuk am Waldsee
HEIKE FÖLL Ein Haufen Sprache
- EDITIONEN** 120 **ISA GENZKEN**
JÖRG IMMENDORF
- BESPRECHUNGEN** 132 **SO WEIT DIE WÄNDE REICHEN**
EDGAR SCHMITZ Wolfgang Tillmans in London: Protest and Survive, Whitechapel Art
 Gallery; Apocalypse, Royal Academy; Turner Prize 2000 Exhibition, Tate Britain
- 138 **BLINDE FLECKEN**
DANIEL HENDRICKSON „After the Wall“, Hamburger Bahnhof und Max-Liebermann-
 Haus, Berlin
- 145 **KAMMERMUSIK BEI OFFENEM FENSTER**
DIRK VON LOWTZOW Katharina Wulff, Galerie Neu, Berlin
- 148 **PLAYFUL TURN**
ANKE KEMPKES Michael Krebber, „Apothekerman“, Kunstverein Braunschweig, Städtische Galerie
 Wolfsburg
- 152 **SCHLÜSSEL ZUM GEDÄCHTNISRAUM**
MARTIN SAAR „Das Gedächtnis der Kunst, Geschichte und Erinnerung in der Kunst der
 Gegenwart“, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M.
- 161 **HAUS LANGE, HAUS ESTERS, HAUS WILLIAMS**
ILKA BECKER Christopher Williams, „Couleur Européenne Couleur Soviétique Couleur
 Chinoise“, Haus Lange und Haus Esters, Krefeld
- 165 **WOHLSTANDSVITRINEN**
MICHAEL KREBBER „Wahre Wunder, Sammler & Sammlungen im Rheinland“, Josef-Haubrich-
 Kunsthalle, Köln
- 168 **GESCHICHTEN KONJUGIEREN, GESCHICHTEN KORRIGIEREN**
BARBARA HESS „Immendorff mal Penck, Penck mal Immendorff. Rekonstruktion einer
 Ausstellung von 1977“, Galerie Michael Werner, Köln
- 172 **„SEINE AUSSPRACHE MACHT DAS VERSTEHEN SO SCHWIERIG“**
ASTRID WEGE Jack Goldstein, „Filme, Schallplatten und Bilder aus den Jahren 1974–1982“,
 Galerie Daniel Buchholz, Köln
- 177 **INSTITUTIONAL CRITIQUE VS. CORPORATE IDENTITY**
NINA MÖNTMANN „ein(r)äumen. ARBEITEN IM MUSEUM“, Kunsthalle Hamburg
- 183 **ENTRÜCKUNG**
BRIGITTE WEINGART „Mungo Thomson“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles
- 190 **SIZE MATTERS**
GREGORY WILLIAMS Damien Hirst, „Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions,
 Results, and Findings“, Gagosian Gallery, New York
- 194 **SEKULA TOURS**
STEFAN RÖMER „Allan Sekula: TITANIC'S wake“, 18. November 2000 bis 4. März 2001,
 Centre de Création Contemporaine (CCC), Tours
- 197 **VERANTWORTUNGSFRAGEN**
BORIS KANZLEITER über „belgrad interviews. jugoslawien nach nato-angriff und 15 jahren
 nationalistischem populismus. gespräche, texte, fotos“ von Katja Diefenbach und Katja Eydel
- 200 **PAT HEARN, NYC (1955–2000)**
JUTTA KOETHER
- 203 **AUTOR/INNEN UND GESPRÄCHSPARTNER/INNEN**
- 204 **CREDITS**
- 205 **IMPRESSUM**

diesen Arbeiten eher auf einen architektonischen denn auf einen sozialen bzw. institutionellen Raumbegriff bezogen wird.

Obwohl als positiv zu verbuchen ist, dass überhaupt eine Institution ein Projekt initiiert, das sich über die gesamte Sammlung erstreckt, sind die meisten Arbeiten zu affirmativ und konfliktlos geraten oder lassen überhaupt einen Bezug zum Thema vermissen – außer dass es sich um künstlerische „Arbeiten im Museum“ handelt. Dass es dennoch enorme Schwierigkeiten gekostet hat, das eine oder andere Projekt zu realisieren, belegt das Funktionieren kanonisierter Ausstellungsabläufe innerhalb von Museen, die noch viel mehr hätten herausgefordert werden können.

„ein|räumen“ ist kein konzentriertes Projekt, das Diskurse um das aktuelle Verhältnis von Kunst und Museum weiterbringen würde, sondern eine Großausstellung vom Kaliber „Kritikerpreis-Ausstellung des Jahres“: umfangreich, Aufsehen erregend, sie setzte auf Vielfaltigkeit und war dabei nur in einzelnen Arbeiten analytisch oder kritisch – was letztlich zeigt, dass innerhalb eines immer verwobener werdenden Verhältnisses von Museum und Kunst die Dimensionen der Dominanz einer privatwirtschaftlich agierenden Institution erst noch ausgelotet werden müssen, um das Unternehmen Institutionskritik fortführen zu können.

NINA MÖNTMANN

„ein|räumen ARBEITEN IM MUSEUM“, kuratiert von Frank Barth, Hamburger Kunsthalle, 20. Oktober 2000 bis 21. Januar 2001.

Dazu erschien: „ein|räumen ARBEITEN IM MUSEUM“, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit, 2000.

Anmerkungen

1 Die Voraussetzung des „Hamburger Modells“ ist, dass sich die Kulturbehörde nur noch prozentual an der Finanzierung der Hamburger Museen beteiligt. Die übrigen Kosten werden in eigener Verwaltung erwirtschaftet, weswegen die großen Museen wie die Kunsthalle und das Museum für Kunst und Gewerbe neben dem künstlerischen Direktor den Posten einer geschäftsführenden Leitung eingerichtet haben. Eine Maßnahme der Kunsthalle ist die Einrichtung einer Dependance in firmeneigenen Räumen des Unternehmens Montblanc. Damit erwirbt die Firma das Erstausstellungsrecht eines von der Kunsthalle ausgewählten Künstlerprojekts, das nach zwei Jahren ins Museum überführt wird.

2 „What Happened to the Institutional Critique“, Ausstellung bei American Fine Arts, New York, 1993; mit Gregg Bordowitz, Tom Burr, Andrea Fraser, Renée Green u. a.

3 James Meyer, „Practices that have extended and displaced the terms of previous institutional analysis“, in: „What Happened to the Institutional Critique“, Ausst.-Kat., American Fine Arts (Hg.), New York 1993, S. 10–13, hier S. 13.

4 Vergleiche die Ausstellungskritik von Pamela Lee in: *Texte zur Kunst*, Nr. 34, Juni 1999, S. 188–192.

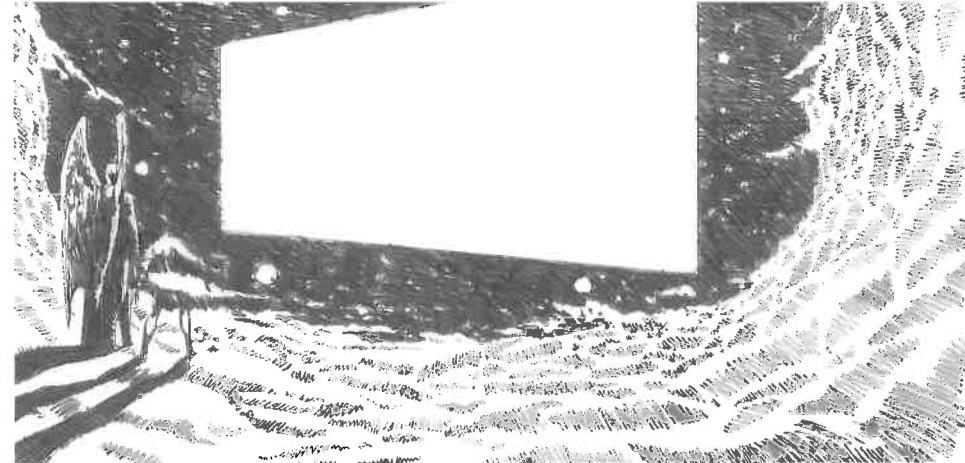
5 Frank Barth, Friederike Wappler, „ein|räumen ARBEITEN IM MUSEUM“, in: „ein|räumen ARBEITEN IM MUSEUM“, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2000, S. 27–43, hier S. 27.

6 Vgl. ihre Einzelausstellung „Projekt in zwei Phasen“, 1994/95 in der Generali Foundation, in der es ihr bestens gelungen war, das gesamte institutionelle Framework der an ein Wirtschaftsunternehmen angeschlossenen Kunsthalle zu veranschaulichen und in diesem System zu intervenieren.

7 Philadelphia Museum of Art.

8 Eröffnungsrede der Ausstellung „SITE97“, San Diego, 1997.

9 Der Wert des Gebäudes und des Grundstücks wurde mit jeweils einer DM berechnet, so dass sich die Summe hauptsächlich aus dem Wert der Kunstwerke zusammensetzt.



ENTRÜCKUNG

Einen Standard in der Debatte um High und Low bilden immer noch die Statusprobleme von Comics und anderen popkulturellen Bildsprachen. Meistens werden sie entweder zu Teilhabern am „High Art“-System erklärt oder mit „Trash“-Vorzeichen als Quellenmaterial für künstlerische Produktionen „ausgebeutet“.

Mit den verschiedenen historischen Aneignungsversuchen durch Dada, Pop Art oder Situationismus im Rücken und einem soliden Hipsterwissen in den Händen trat nun der Künstler Mungo Thomson mit einer Ausstellung in der Margo Leavin Gallery an. Hier unternahm er den Versuch, in religiösen Traktatcomics konzeptuell mit Bild-Text-Verhältnissen umzugehen und gleichzeitig deren Distributionswege mitzubedenken.

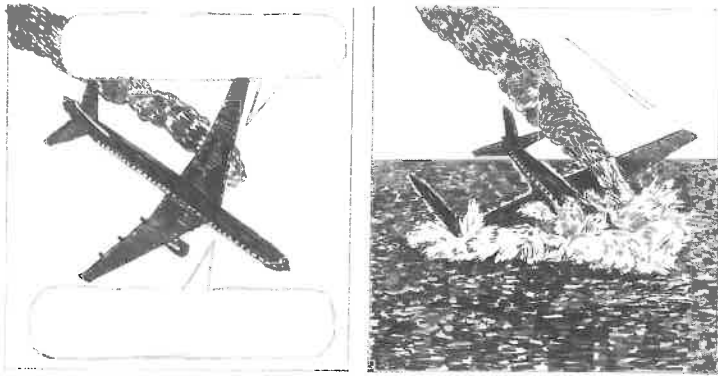
Comiczeichnungen mit leeren Sprechblasen: Ein Autounfall, ein Flugzeugabsturz, eine Kriegsszene, eine Gruppe aufmerksamer Zuhörer/innen, Menschen in extremen Gefühlszuständen. Zwischen Katastrophenszenarien und Alltagssituationen Motive, die eine diffus-religiöse Aura ausstrahlen: Da ist zum Beispiel eine geisterhafte Erscheinung im Dunkeln, die eine Frau mit einem unlesbaren Brief aus dem Schlaf schreckt – dass die so Heimgesuchte im folgenden Bild vermutlich den Text (eine frohe Botschaft? ihr Sündenregister?) vorliest, nützt dem Betrachter nichts, denn die Sprechblase bleibt leer, schwebt als Wolke im Bild.

Will man die Ausstellung von Mungo Thom-

son in der Margo Leavin Gallery in Los Angeles „besprechen“, erscheinen gerade diese Zeichnungen auch als Kommentar zur eigenen Situation. „Bitte mit Diskurs anfüllen!“, so die stumme Handlungsanweisung. Thema: Kunst und Religion, Kunst als Religion, Religion als Popkultur, Popkultur als Religion. Ein Text, der mir dabei in den Sinn kommt, ist die Erinnerung an mein vollmundiges Outing mit fünfzehn als „Atheistin“ – und an die sich noch im Moment des Aussprechens einstellende Angst, dass auch „Gott“ das jetzt gehört habe. Denn Thomsons Zeichnungen bringen die Ambivalenz zum Ausdruck, die die Verabschiedung von religiösen Sinnstiftungsmustern nicht zuletzt deshalb hinterlässt, weil der Wunsch nach einfachen Erklärungen auch an ein Repertoire von Bildern und Vorstellungen gekoppelt ist, das nun in transzendentaler Obdachlosigkeit „übrig bleibt“. Und dabei handelt es sich außer um Straffantasien, die als unheimliche, weil nachhaltig effiziente und intellektuell nur begrenzt kontrollierbare Einschreibungen im Unbewussten weiterwirken, eben auch um solche der – nun, sprechen wir es ruhig aus: Erlösung.

Solche Vorstellungen werden in den simplen Geschichten mitproduziert und bedient, die die Comicstrips in jenen Bibeltraktaten erzählen, aus

Mungo Thomson,
 „Everything Has Been Recorded“,
 Source drawings, 2000
 1 „screen w/angel“
 2 „plane crash“
 3 „devil unmasked“
 4 „Everything Has Been Recorded“
 Comic-Heft, Seite 12

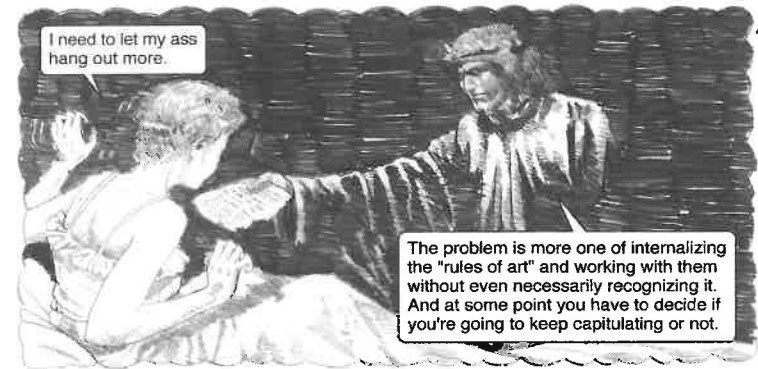
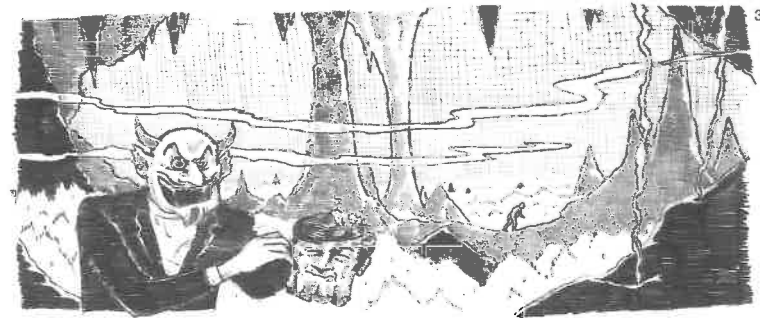


denen Thomson die Szenen mit Bleistift abgezeichnet hat. Die Vorlage für die Zeichnungen liefern die billig produzierten und vor allem von Jack T. Chick massenhaft und weltweit vertriebenen Heftchen,¹ wie man sie in Köln gelegentlich auf der Domplatte in die Hand gedrückt bekommt. In den darin abgebildeten Bekehrungsszenarien werden zum Beispiel ideologisch verirrte Subjekte durch existenzielle Krisen geschickt, um am Ende wie oder tatsächlich durch ein Wunder zum Glauben und zur Erlösung zu finden. Häufig werden einzelne Szenen durch entsprechende Bibelstellen ergänzt, um so die Weisheit der Heiligen Schrift im Alltag des „Menschen an sich“ zu verankern (denn Krisen, Krankheiten und Katastrophen erinnern bekanntlich an unser aller Gleichheit vor dem Herrn). Das ist allerdings keineswegs nur amüsant, denn die paranoiden Konstruktionen, die in Chicks obsessiv antikatholischen Traktaten vermittelt werden – die irdische Machtzentrale des Satans ist der Vatikan –, beschwören gerne mal Sodom und Gomorrha, wenn etwa angesichts der Aids-Krise Homosexualität als sicherster Weg in die Hölle dargestellt werden soll.

Wer mit der religiösen Propaganda in den USA vertraut ist, wo solche Formen von Überzeugungsarbeit durch die zahlreichen konfessionellen Gruppierungen, Sekten und Televangelisten sehr viel verbreiteter und präsenter sind als hierzulande, wird diesen Referenzrahmen vielleicht auf den ersten Blick erkennen; mir hat erst das kleine Heftchen zum Mitnehmen aus der Ausstellung, das Chicks

Bibeltraktaten auch im Format und in der Qualität nachempfunden ist, auf die Sprünge geholfen. Hier hat Thomson die Leerstellen selbst ausbuchstabiert: mit Auszügen aus seinem Tagebuch. An die Stelle der Dialoge in den Missionierungscomics tritt der Monolog des Künstlers über sein eigenes Sendungsbewusstsein, aber auch über Selbstzweifel, Produktionsbedingungen („Andere verkleinern ihre Verwirrung, indem sie die Reizeinwirkung minimieren – vielleicht ist das ein Vorbild für mich. Es sieht so aus, als hätten sich mein Fernseher, meine Katze, Rechnungen, mein Auto und das Wetter gegen mich verschworen.“), die Sinnfrage und Überlegungen, ob eine Anpassung an die Standards kalifornischer Körperkultur der Misere ein Ende bereiten könnte („eat well and get more exercise“).² Das Heftchen hat den Titel „Everything Has Been Recorded“ – wohl eine Anspielung auf das Sündenregister, das über die Ankunft in Himmel oder Hölle bzw. Erfolg oder Scheitern im Kunstbetrieb entscheidet.

Die Bleistiftskizzen werden in der Galerie als „source drawings“, also als Vorarbeiten für dieses Heftchen ausgewiesen. Dass man diese implizite Hierarchisierung nicht unterschreiben muss, legt schon die stärker „Kunst“ konnotierende Präsentationsform nahe (ebenso wie die Verkaufspreise: Hier handelt es sich schließlich um „Originale“, genauer gesagt, um die „Originalzitate“). Gerade wegen dieser Kunsthaftigkeit ist auch nicht gewährleistet, dass USA-sozialisierte Betrachter/innen darin sofort die Bibeltraktate wiedererkennen.



Denn das Fehlen der Schrift, aber auch die Ästhetisierung, die das Abzeichnen der „low“ codierten Reproduktionen „von Hand“, der Kontextwechsel, die Rahmung sowie die Auswahl einzelner Bilder und ihre Zusammenstellung mit sich bringen, hat erwartungsgemäß einen Verfremdungseffekt zur Folge. Dadurch werden die Bilder im besten Sinne aufgewertet, weil sie überhaupt erst als solche in den Blick geraten.³ So fällt gerade bei den religiösen Motiven auf, dass die visuellen Strategien der Popularisierung, die in den Traktaten zur Anwendung kommen, dank einer Jahrhunderte langen kunstgeschichtlichen Tradition von Bibelszenen auf einen Wiedererkennungseffekt setzen können. Der eingangs erwähnte nächtliche Botschafter etwa ist durch eine endlose Reihe von Verkündigungsdarstellungen – nicht zuletzt in entsprechenden Monumentalfilmen – in der Darstellung des religiösen Imaginären fest verankert; mitsamt der zuge-

hörigen Drastik der Lichteffekte, durch die Hell-Dunkel-Kontraste in die Dichotomie von Erleuchtung vs. Finsternis überführt werden. Das gilt auch für die sogenannte volkstümliche Ästhetik von Devotionalienbildchen, wo die Schnittstelle zur Pop Art bereits angelegt ist, und von denen Thomson nicht nur das Ideal der Zugänglichkeit, sondern auch einige Heiligenscheine übernimmt. Weil die sinnstiftenden Dialoge oder Bibelpassagen weggelassen werden, tritt auch der Comic-Charakter der Zeichnungen plakativ hervor. So gibt der mutmaßliche Teufel, wenn er, zur Silhouette am Horizont des Erdenballs stilisiert, als Mischung von Super- und Batman erscheint, oder – auf einem anderen Bild – die heruntergerissene menschliche Maske triumphierend in der Hand hält, eine eher lächerliche Figur ab.

Dank dieser Reduktion, die durch das Skizzenhafte der Zeichnungen unterstrichen wird, und

den gleichzeitigen Pop-Appeal werden die eigentümlichen archaischen Anklänge so gut abgeduldet und erträglich. Doch obwohl die dargestellten Szenen sonderbar „entrückt“ wirken, werden sie nicht notwendig verharmlost. Die verummten Mitglieder des Ku-Klux-Klan beim Feuerritual wirken gerade durch den fehlenden Kommentar einigermaßen verstörend, und auch die Massenauffahrten verblichener Körper (Seelen?) gen Himmel rufen in ihrer Parabelhaftigkeit die etwas verbrauchte Vokabel „kafkaesk“ auf. Demgegenüber können sich Motive wie Flugzeugabstürze natürlich auch auf das durch Pop Art etablierte visuelle Idiom verlassen – z. B. durch Warhols Katastrophenbilder –, weil Wunder vielleicht, dass diese sich am schnellsten verkauft haben.

Lückentexte dieser Art und als solche hervorgehobene Leerstellen zielen häufig darauf ab, die Produktivität der Rezipient/innen in den Blick zu rücken und diese mit ihren konventionalisierten Wahrnehmungsweisen zu konfrontieren. Sie werden aufgefordert, die Leerstellen mit Rekurs auf das eigene kulturelle Wissen zu komplettieren. Meine Versuche, zumindest einige mögliche Bezüge auszubuchstabieren, sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass dies bei Thomsons Zeichnungen anders ist: Selbst wenn man die Vorlagen kennt, funktionieren die Comicskizzen nicht wie Formulare, sondern eröffnen eher einen Assoziations- und Projektionsraum, „Platz für eigene Gedanken“, der sich auch gar nicht so sehr begrifflich oder diskursiv organisiert. Denn wenn die leeren Sprechblasen wie Wolken aussehen, dann ist man nicht nur nahe am Himmel, sondern auch bei jener Vorstellungsfigur, die traditionell für das Unklare einsteht, das unmittelbares „Einleuchten“ bedroht, Epiphanie-Momente durchkreuzt. Und prompt

tauchen auch in dem von Thomson zitierten Bild zweier Hände, die von einem mutmaßlich göttlichen Licht durchstrahlt werden – „zum Greifen nahe und doch unfassbar“ – ein paar kleine Wolken auf (und legen nicht zuletzt nahe, dass es sich bei dem Licht doch schlicht um die Sonne handelt, die man auch ohne spirituellen Überbau genießen kann).

In den Bleistiftskizzen gelingt es Thomson, die in den tatsächlichen Bibeltraktaten ausformulierten Erlösungsangebote auszuklammern, die sich darin artikulierenden Sehnsüchte aber ernst zu nehmen. Es geht nicht um die Nobilitierung von Trash als Trash oder Kitsch als Kitsch, sondern durchaus um ein Moment von Wahrhaftigkeit darin. Die Arbeiten nutzen ein Genre institutionalisierter – und kommerzialisierter – Religiosität, um dem darin artikulierten Bedürfnis nach einer sehr viel unspezifischeren Spiritualität Raum zu geben (das natürlich auch durch erstere mitproduziert wird; aber die Einsicht in ihre Konstruiertheit bringt Phänomene beinahe eher selten zum Verschwinden). Mich hat diese Vorgehensweise an frühe Texte von Peter Handke erinnert, die gleichermaßen damit operieren, ein überdeterminiertes popkulturelles Genre (wie den Western oder Krimi) auf das Skelett einiger konstitutiver Mythologeme und ästhetisch-formaler Bestandteile zu reduzieren und damit wieder als Projektionsraum verwendbar und „transzendenzfähig“ zu machen. Bei Thomsons Comiczeichnungen verdankt sich diese Öffnung auch der Tatsache, dass die Bilder aus ihrem ursprünglichen narrativen Zusammenhang gelöst und in einer nur sehr lockeren thematischen und motivischen Anordnung präsentiert werden. Das Prinzip der Leerstelle wiederholt sich also auf der Ebene der narrativen Struktur: Wie ein assoziativ montier-

ter Film suggeriert die lineare Hängung eine Geschichte (in einem Raum zum Beispiel die Genese der Arbeit), die sich der Betrachter selbst zusammenreimen muss – oder kann.

Wenn der Verdacht nahe liegt, dass in dem Heftchen „Everything Has Been Recorded“ diese Öffnung aufgegeben wird, indem der durch die Ausklammerung von Religion geschaffene Freiraum emphatisch mit Kunst besetzt wird, so wird diese große Geste durch einen deutlich ironischen Schlenker relativiert. Obwohl nicht zufällig, kennzeichnet den Bezug zwischen Texten und Bildern hier, dass für ein adäquates Kommentarverhältnis jeweils ein Element „zu groß“ ist, um sie als ineinander verankert erscheinen zu lassen; sie haften meistens nur an einer Stelle. Mal sind die Inserts zu grüblerisch, um von der Banalität der Bilder gedeckt zu werden, mal sind umgekehrt die dargestellten Situationen zu existenziell, um nicht mit den Banalitäten des Künstlerlebens zu kollidieren, von denen die Rede ist. Was wiederum suggeriert, dass Die Ganz Großen Fragen in Sachen Banalität und Wahrhaftigkeit eng benachbart sind mit denen des kleinen Alltags: „Work for what, after all?“ – so die Frage, die hier in einer Situation gestellt wird, in der schon manch einer zum rechten Glauben zurückgefunden hat: beim Flugzeugabsturz.

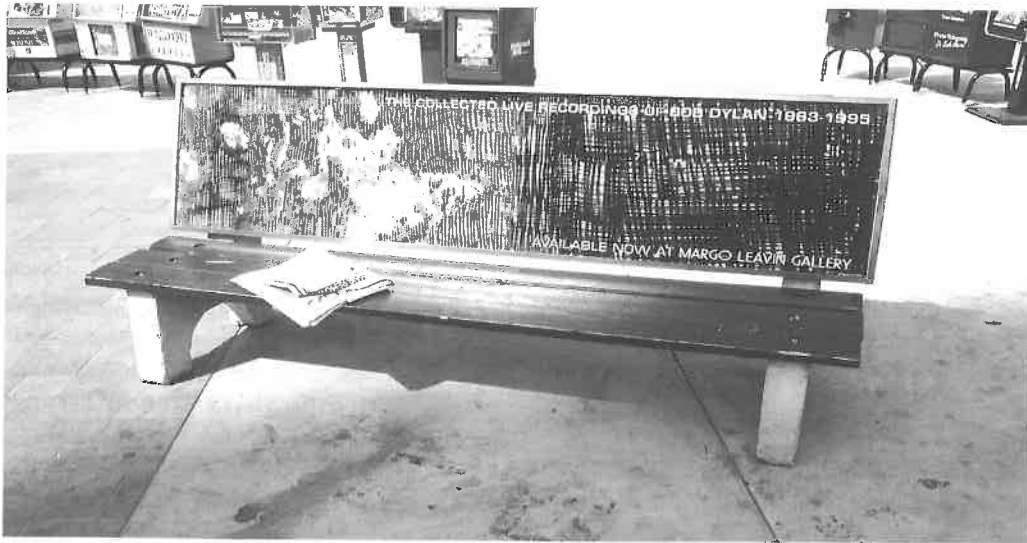
Ironisch ist dieses Spiel mit der uralten Idee von Kunst als Religion dabei allerdings nur insofern, als Ironie nicht als distanzierter Gestus der Erhabenheit über die Abgeschmacktheit ihres Gegenstandes zu verstehen wäre. Thomsons Comicarbeiten beziehen ihren Charme und ihren Humor nicht aus der Strategie, massenkulturelle Artefakte in jene beliebte Trash-Perspektive zu rücken, die es ermöglicht, gleichzeitig an Massenkultur teilzuhaben und sie zu verachten. Wenn hier Ironie am

Werk ist, dann vielmehr als Effekt einer Faszination, die um den prekären Status ihres Gegenstandes weiß und diesen nicht verdeckt, sondern dem Betrachter als solchen anbietet – und sich, wenn überhaupt, dann auf letztlich loyale Weise darüber lustig macht.

Das Prinzip, eine vorgefertigte popkulturelle Ausdrucksform für die eigenen Anliegen umzusetzen, liegt auch der Arbeit zugrunde, mit der die Besucher/innen der Ausstellung schon auf dem Parkplatz konfrontiert wurden, nämlich dem Aufkleber auf dem Auto des Künstlers:

„The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truth (12 Steps)“. Das sind große Worte, und dass sie silbern auf schwarz in Fraktur gesetzt sind, macht sie nicht weniger gewichtig. Wohl aber der nicht vollständig abgestreifte Kontext dieses Genres, nämlich die autosuggestiven Durchhalteparolen, wie sie von den Anonymen Alkoholikern ausgegeben werden, um den Weg der Entwöhnung in machbare Stationen zu portionieren: „step by step“.

Thomson legt großen Wert auf die Ebene einer „application“, also einer Anwendung (im „richtigen Leben“, ist man versucht hinzuzufügen), durch die seine Arbeiten erst vervollständigt würden. In Anbetracht seines emphatischen Kunstverständnisses kann das wohl kaum heißen, dass sie aus dem Kunstzusammenhang hinauszuführen sind, vielmehr wären sie über seine angestammten Institutionen hinaus auszudehnen. Das ist nun nicht gerade ein brandneuer Einfall, und hier scheint mir der Anspruch – der mit dem Auslegen von „Everything Has Been Recorded“ in Telefonzellen oder in den Wartehallen des Flughafens von L.A. überzeugend umgesetzt ist – auch mitunter selbst etwas zur Methode überstrapaziert.



Den Eindruck eines Zuviel hat bei mir zum Beispiel die Ausdehnung in den öffentlichen Raum der in der Ausstellung als Installation gezeigten Arbeit „The Collective Live Recordings of Bob Dylan 1963–1995“ provoziert. Sie besteht aus von Thomson gezeichneten Promotion-Posters, mit denen eine gesamte Galeriewand zu plakatiert ist und die eben nicht Dylan, sondern einen Ausschnitt aus dem Publikum zeigen, der sich dank eines Spotlights aus dem Dunkel abzeichnet. Die gegenüberliegende Wand, die „Bühne“, bleibt leer; vor ihr sind zwei Boxen platziert, aus denen ein Zusammenschnitt zu hören ist, der nur aus dem Publikumsapplaus auf dem besagten Live-Sampler besteht. Für den Ausstellungsbesucher ist das sehr „uplifting“, weil man selbst in die Rolle des Stars versetzt wird und sich eine Zeit lang von den Wogen des Beifalls davontragen lassen kann (begünstigt dadurch, dass man, wie ich, Bob Dylan dafür nicht unbedingt mögen muss).⁴ Eine weitere „application“ besteht im Vertrieb einer CD, die vielleicht die Ego-stabilisierenden Effekte von „Hilfe-zur-Selbsthilfe“-Kassetten zeitigen kann. Im sogenannten Artwork werden die Titel der auf der Applaus-CD zugunsten der Hintergrundgeräusche weggelassenen Songs angeführt – eine Reihe, die sich für sich genommen wie eine poetische Chronik nicht nur von Dy-

lans Entwicklung, sondern auch des mit seinen Songs assoziierten „Lebensgefühls“ liest. Wie in den Comiczeichnungen wird also auch hier auf einen gewissermaßen reinigenden Reduktionseffekt gesetzt, den die Aufspaltung in verschiedene mediale Komponenten erzeugt. Wenn die Promotion-Plakate dann auf Busbänken in den „öffentlichen Raum“ gehen und Thomson sich die Marketingstrategien von Pop zu eigen macht, ist von dieser Idee allerdings nicht mehr viel präsent. Durch diesen expansiven Zugriff, die der Anspruch auf „application“ motiviert, verflüchtigen sich die jeweiligen Einsätze, auch der so angenehme Eindruck von Ernsthaftigkeit bei den kleinen und feinen Einzelementen.

Aber apropos Marketing: Diese programmatische Ausuferung zum Werkkomplex ist sicher auch einer der Gründe, warum Thomson gerade, zumindest in L.A., als ziemlich erfolgversprechend gehandelt wird. Denn das Prinzip der „application“ ermöglicht auch, verschiedene Register zu bespielen – und den Anspruch auf galeriekompatible Arbeiten mit dem Appeal von „Kunst-Kunst“ ebenso wie den auf popkulturelle Kontextualisierung und Jugendlichkeit zu bedienen. Zu sehen waren übrigens auch noch Windspiele aus Kupferrohren, ihrerseits „skizzenhaft“ in ihrer funktio-

Mungo Thomson, „The Collective Live Recordings of Bob Dylan 1963–1995“, Promotional bus bench, 2000

nen Schlichtheit, die den Raum, in dem sie hängen, auf wiederum leicht sakrale Weise umstimmen. Auch hier stehen verschiedene Rezeptionsmodi zur Verfügung – man mag darin Anklänge an Calders Mobiles erkennen oder einfach „some spiritual vibes“ erfahren. Gut möglich, dass es bei Thomsons Arbeiten diese Mischung aus Unschuld einerseits und konzeptueller Versiertheit bzw. Reflexion auf den diesbezüglichen „state of the art“ andererseits ist, die gut ankommt. Aber Platzierungsargumente im Kunstbetrieb außer Acht lassen: Das Faszinierende gerade der Comiczeichnungen ist nicht zuletzt, dass sie ebenso schlaue wie naive daherkommen, denn trotz der zahlreichen Anleihen und Verweise ist eine Ebene von Zugänglichkeit jenseits dieser Referenzen gesichert. So delikat gehandhabt, sind die Schweren Zeichen, die hier für die Idee von Kunst als Religion eintreten, nicht erschlagend, sondern machen diese im besten Sinne wieder bedenklich.

BRIGITTE WEINGART

„Mungo Thomson“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, 14. Oktober bis 11. November 2000.

Anmerkungen

¹ Z. B. übers Internet, wo auch deutschsprachige Exemplare angeboten werden. Vgl. <http://www.chick.com>. – Für weitere Informationen vgl. die unglaubliche Arbeit von Robert B. Fowler mit dem sprechenden Titel „The HISTORY of the WORLD ACCORDING to Jack T Chick“, San Leandro 1997 (4. Aufl. 2000), eine akribische Untersuchung sämtlicher Chick-Traktate und -Comics aus einer ebenso amüsierten wie kritischen Fan-Perspektive. Darin finden sich u. a. Informationen zur Entstehungsgeschichte und Verbreitung, ein Katalog mit Inhaltsangaben sämtlicher Traktate und ein umfassendes Themenregister, das die darin transportierten – biblischen wie säkularen – Mythen, Glaubensvorstellungen und Geschichtsklitterungen systematisiert: Chick-Philologie, die in einem Apparat von Konkordanzen gipfelt. Das Verzeichnis mit Referenzen und Parodien zeigt aber auch, dass Chicks Arbeiten innerhalb der Comicszene nicht unbeachtet geblieben sind und auch von deren Helden wie etwa Robert Crumb oder Daniel Clowes gewürdigt wurden. Vgl. auch: Daniel Raeburn (Hg.), *The Holy Book of Chick. With the Apocrypha and Dictionary-Concordance. Introduction, Annotations, Cross-References, Special Articles, Map, and Indexes* (= *The Imp*, Nr. 2, 1998), Chicago 1998.

² Als Künstlercomic legt die Arbeit den Vergleich mit Roy Lichtensteins „Brad ‘61“ nahe. Lichtenstein verknüpft darin eine Reihe seiner einzelnen, die Comic-Ästhetik zitierenden Arbeiten retrospektiv zu einer durchlaufenden Story, die von den Lehr- und Schicksalsjahren des Malers Brad erzählt.

³ Dass das gut funktioniert, wird auch im Kontrast zu den mit den Selbstauskünften beschrifteten Heftechen deutlich, wo die Texte die Aufmerksamkeit triggern und das Text-Bild-Verhältnis dominieren, während die Bilder als reine Illustrationen in den Hintergrund treten.

⁴ Gleichzeitig ist die Wahl Bob Dylans wohl kaum zufällig, und das nicht nur, weil Dylan seinerseits für eine Art Kunstreligion steht. Thomsons Arbeit greift auch die Gegenüberstellung einer vermeintlichen „Natürlichkeit“ und Unmittelbarkeit von Liveauftritten mit der „Entfremdung“ durch technische Vermittlung/Aufzeichnung auf (wonach „Live Recording“ ein Paradox wäre, das durch den „Liveauftritt“ des Ausstellungsbesuchers, der die „Recordings“ ermöglicht, verschoben wird). Denn Dylan hat ja gerade in dem Moment Buhrufe geerntet, als er von der akustischen („natürlichen“) auf E-Gitarre umgestiegen ist.